



Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração européia e discurso de brasilidade¹

Mauricio R. Gonçalves²
Universidade de Sorocaba - UNISO

Resumo

O texto discute a produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz a partir de suas ligações com a cultura e o cinema europeus, relativizando sua propalada inspiração em matrizes hollywoodianas e observando seu conteúdo como discurso cinematográfico que aborda a cultura e realidade nacionais, construindo imagens de brasilidade e de identidade nacional. Dois filmes são analisados mais detalhadamente: *Caiçara* e *Terra É Sempre Terra*, os dois primeiros títulos produzidos pelos estúdios de São Bernardo do Campo.

Palavras-chave

Cinema nacional; Vera Cruz; brasilidade; identidade.

A cidade de São Paulo foi palco, nos últimos anos da década de 1940 e primeiros da década de 1950, de uma explosão de atividades e iniciativas, no âmbito da cultura, que nunca antes tinha presenciado, identificada por Amir Labaki (*in*: MARTINELLI, 2002, p.157) como “o mais forte movimento de renovação dos aparatos culturais do século” na cidade. A criação do MASP (Museu de Arte de São Paulo), em 1947, do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e do MAM (Museu de Arte Moderna), em 1948, da Filmoteca do Museu de Arte de São Paulo (depois Cinemateca Brasileira), em 1949, e da Bienal de Artes de São Paulo, em 1951, foram resultados de uma situação em que se configurava a ascensão econômica da cidade, com seu desenvolvimento como pólo industrial e centro nervoso da economia do país, e o surgimento de uma burguesia industrial – em grande parte constituída de imigrantes europeus e de seus primeiros descendentes – carecendo de manifestações culturais que a representassem.

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação Audiovisual (cinema, rádio e televisão) do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e professor do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba – UNISO, e-mail: mauricio.goncalves@uniso.br



Rudá Andrade, em depoimento citado por Maria Rita Galvão (1981, pp. 12 e 13), afirma que esse fenômeno de “repentino desenvolvimento cultural” fazia parte de “uma espécie de complexo de subdesenvolvimento da burguesia paulista”. Ele afirma que ao sentimento de força e ascensão experimentado pela burguesia local deveria corresponder, “como nas grandes potências”, “esse tipo de manifestações culturais e mecenato”. Só assim a classe dominante se sentiria plenamente realizada enquanto tal. Galvão (1981, p.11) ainda coloca que essas realizações culturais são sinais de existência e expansão de uma “cultura eminentemente urbana e burguesa que distingue a grande cidade da província, e muitas vezes consegue aprofundar-se na mesma medida em que alarga o seu raio de ação”. A burguesia industrial que vai ganhando força com o processo de industrialização do país – embora não sendo capaz de superar o Estado na liderança e organização desse processo de industrialização – acaba por incorporar, com essa movimentação cultural, “à velha intelectualidade oficial burguesa uma nova intelectualidade surgida quer do seu seio quer das classes médias” (GALVÃO, 1981, pp. 14 e 15).

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz surgiu nesse contexto, em 1949. Também fruto do investimento da burguesia paulistana – mais especificamente dos bem sucedidos imigrantes italianos Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho – a Vera Cruz tinha como “missão” elevar o cinema brasileiro ao nível do cosmopolitismo e da urbanidade que se pretendia viver na São Paulo que surgia com o avanço da industrialização. Deveria dotá-lo do conteúdo e da qualidade técnica que não tivera até então. Deveria transformá-lo em arte; a arte industrial mais característica daquele século e que melhor se adequava àquela burguesia, também industrial, em busca do lustro cultural que sua condição de nova classe hegemônica lhe exigia.

O TBC – Teatro Brasileiro de Comédia foi, das instituições culturais surgidas naquele período, a que teve vínculos mais fortes com a Vera Cruz. Ambos os empreendimentos tiveram o mesmo grupo fundador, a mesma estrutura empresarial e compartilharam vários profissionais entre diretores, técnicos, atores e atrizes.

Inaugurado em 11 de outubro de 1948, o TBC surgia como a concretização de uma idéia de Franco Zampari, engenheiro entusiasta da atividade teatral, que havia contatado grupos de teatro amador, em atividade na cidade de São Paulo, com a proposta de criar um espaço onde fosse possível encenar peças de qualidade, tanto brasileiras quanto internacionais. Contando com o patrocínio financeiro de industriais como Francisco Matarazzo Sobrinho, Adolfo Rheingantz e Paulo Assunção, Zampari



reformou o prédio da Rua Major Diogo e montou um teatro aparelhado com 18 camarins, duas salas de ensaio, uma sala de leitura, oficina de carpintaria e marcenaria, almoxarifados para cenografia e figurinos, além de modernos equipamentos de luz e som.

A estréia foi um sucesso. No programa, duas peças: *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau, monólogo representado em francês por Henriette Morineau, e *Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, encenada pelo GTE - Grupo de Teatro Experimental, com Cacilda Becker no principal papel feminino. Algum tempo depois, a EAD – Escola de Arte Dramática, criada em maio daquele mesmo ano por Alfredo Mesquita – diretor do GTE -, transfere-se para o segundo andar do prédio do TBC.

Poucos meses depois da estréia, os grupos amadores deram lugar a um teatro rigorosamente profissional, com diretores, técnicos, atores e atrizes formando uma equipe permanente. Muitos de seus componentes vieram dos próprios grupos amadores, como Abílio Pereira de Almeida, outros eram encenadores estrangeiros como os italianos Adolfo Celi, Ruggero Jacobi, Luciano Salce e Flaminio Bollini Cerri e o polonês Ziembinski.

A excelência da qualidade das produções do TBC e a discrepância que se estabelecia entre estas e o que tinha sido produzido até então no cenário teatral brasileiro faziam com que se pudesse considerar o TBC como um ponto de virada do teatro nacional, um momento de criação e amadurecimento da experiência teatral brasileira. Enfim tínhamos teatro de qualidade sendo produzido no país. O TBC propiciou à Vera Cruz alguns de seus fundadores; os planos de Franco Zampari de produzir cinema de qualidade no planalto paulista foram bancados pelo próprio Zampari, por Francisco Matarazzo Sobrinho e, em menor grau por Adolfo Rheingantz e Paulo Assunção. À semelhança do teatro da Major Diogo, a Vera Cruz também se organizava de modo empresarial, com equipes fixas de funcionários, excelência de produção e rigor no padrão de qualidade. Além disso, é do TBC que saem vários dos artistas e técnicos que vão trabalhar nos novos estúdios de cinema: Abílio Pereira de Almeida, Adolfo Celi, Tônia Carrero, Cacilda Becker, Ziembinski, Flaminio Bollini Cerri, Carlos Thiré, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Renato Consorte e Carlos Vergueiro entre outros.

Há ainda uma outra questão fundamental que une a experiência teatral do TBC à experiência cinematográfica da Vera Cruz: ambas têm uma maior proximidade com a Europa do que com os E.U.A. no que concerne ao ponto de vista estético e até mesmo



no que se refere ao modo de produção. Maria Rita Galvão (1981, pp. 74 à 85), ao analisar os programas das peças do TBC – que ela chama de “único ‘órgão oficial’ do grupo” – detecta uma série de elementos que conotam a proximidade dos profissionais que lá trabalhavam com a cultura e a estética européia. Há a vinculação, feita por Luciano Salce, entre o Teatro de Segundas-Feiras – um evento que ele dirigia no TBC – com o *Teatro di Casa* romano, este fora a origem remota daquele. Nomes como Paul Blanchard, Jean Louis Barraut, Pierre Very, Louis Jouvet e Charles Dullin tem seus textos transcritos nos programas. Galvão ressalta o emprego de “palavras francesas a respeito de tudo”: *raffinement, raffiné, racé*; além das frases completas: “*Un point c’est tout*”, “*Mon âme Voyage sur le parfum*”. “A Cacilda Becker diz-se ‘*bravo pour l’actrice!*’, e não se fala da medida, mas da *measure* do seu talento”. A opinião de críticos como Michel Simon ou Silvio D’Amico é especialmente importante, e a excelência de Cacilda acaba sendo comparável à de “qualquer atriz parisiense”. São abundantes os exemplos que Galvão recruta para indicar o apreço que os integrantes e freqüentadores do TBC tinham pela cultura européia em geral e francesa em particular.

E não apenas na esfera teatral a cultura européia seduz os que convivem no TBC. Há artigos de T. S. Elliot, Sartre, Sadoul, Cocteau, sobre literatura, dança, poesia, cinema, além de notas retiradas de *Lê Lettres Françaises* e *Lês Nouvelles Litteraires*. A música de Wagner, recentemente gravada por Toscanini também é assunto. Polêmicas que agitam a vida parisiense sobre artes plásticas também são registradas, além de discussões sobre a obra de Mallarmé e Valéry. Quanto ao cinema, ele está presente nos programas mesmo antes da fundação da Vera Cruz e, ainda segundo Galvão, “embora presente, o cinema americano merece menos atenção que o italiano, o francês ou mesmo o inglês”. O cinema europeu era considerado culto, “fonte de obras de vanguarda” e engajado, em oposição ao “mero cinema de espetáculo” hollywoodiano. Para o TBC era preciso conquistar o público brasileiro para o cinema europeu. Discute-se o neo-realismo que recebe atenção especial salientando-se a importância do movimento. Os textos dos programas do TBC opõem a política de standardização dos grandes estúdios hollywoodianos à realização de “filmes de valor”. Galvão salienta, depois de citar uma série de títulos de filmes italianos, que De Sica, Rossellini e Zavattini são os nomes citados com maior freqüência nos programas, entre Chaplin, René Clair, Jean Renoir e os festivais internacionais de Cannes e Veneza, além de David Lean, Carol Reed e a situação crítica da indústria cinematográfica britânica.



Percebe-se, então, que o olhar daqueles que organizaram e trabalhavam no TBC estava voltado para a cultura européia muito mais do que para a norte-americana, e particularmente voltado para o cinema europeu muito mais do que para o cinema hollywoodiano. Muitas dessas pessoas acabaram também organizando e trabalhando na Companhia Cinematográfica Vera Cruz e para lá transportaram esse modo de ver a cultura e o cinema. Segundo Amir Labaki (2002, p. 160) a estrutura de estúdio planejada por Zampari e estabelecida por Alberto Cavalcanti “foi apressadamente estigmatizada como de matriz hollywoodiana”.

O próprio cineasta Alberto Cavalcanti desenvolveu uma sólida carreira na *avant-garde* francesa e no documentarismo inglês, além dos filmes de ficção que realizou na Inglaterra. Quando foi convidado por Zampari para assumir a produção geral dos novos estúdios, trouxe consigo inúmeros técnicos originários dos mais variados países europeus. É Labaki (2002, p. 160) quem diz:

A Vera Cruz sob Cavalcanti jamais espelhou-se no modelo dos grandes estúdios, já então em plena decadência. As referências básicas vieram da longa experiência européia de Cavalcanti. A Vera Cruz ideal teria um pouco da *Cinecittá* italiana, outro tanto dos estúdios da *Ealing* britânica. Sua estrutura de produção origina-se nestes modelos de organização europeus, de pequenos e médios estúdios e não nos complexos e gigantescos estúdios de *Hollywood*.

Jurandyr Noronha, em seu documentário *Panorama do Cinema Brasileiro*, confirma essa visão:

Surgira a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Cavalcanti assumiu o comando da produção. Dos estúdios britânicos, trouxe o *know-how* necessário ao processo industrial que começava. Vieram fotógrafos, técnicos de som, editores. Cavalcanti instituiu o uso obrigatório do roteiro detalhado, da sua análise, do plano de produção e até do som guia.

Um rápido olhar sobre os dois primeiros filmes realizados pela Vera Cruz nos indica seu distanciamento do modo de produção e da estética hollywoodianos. *Caiçara* foi quase completamente filmado em locação, em Ilha Bela, no litoral paulista, a quilômetros de distância dos estúdios construídos em São Bernardo do Campo. Prática de filmagem consagrada pelo neo-realismo italiano e muito pouco utilizada em Hollywood. A seqüência inicial de *Terra É Sempre Terra* tem ritmo bem distinto daqueles preconizados para iniciar filmes em Hollywood: a câmera demora-se tranquilamente pela paisagem rural de Paiol Velho antes de qualquer ação efetivamente começar.



Mesmo depois da saída de Alberto Cavalcanti, produtor desses dois primeiros títulos, o que se deu na Vera Cruz pouco tinha a ver com o sistema de estúdios hollywoodiano e sua produção em linha de montagem. As produções que se seguiram estavam longe de conseguir a racionalização – quem sabe até almejada – característica das produções hollywoodianas e seus realizadores, embora obviamente objetivassem o lucro, perseguiram a todo o custo o que consideravam ser a perfeição estética e a máxima qualidade de suas obras. Procurava-se produzir um “cinema com ‘C’ maiúsculo, ou seja, um cinema de arte” (LABAKI, 2002, p. 157).

Durante os pouco mais de cinco anos de existência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949 – 1954) foram produzidos 18 filmes de ficção, longa metragem: *Caiçara*, em 1950, *Terra É Sempre Terra* e *Ângela* em 1951, *Tico-Tico no Fubá*, *Sai da Frente*, *Appassionata*, *Nadando em Dinheiro*, e *Veneno* em 1952, *O Cangaceiro*, *Uma Pulga na Balança*, *Sinhá Moça*, *Esquina da Ilusão*, *A Família Lero-Lero* e *Luz Apagada* em 1953 e *Candinho*, *Na Senda do Crime*, *É Proibido Beijar* e *Floradas na Serra* em 1954. Boa parte da produção da Vera Cruz apresenta em seus filmes muito da diversidade e complexidade da sociedade e da cultura brasileiras. A representação dessas cultura e sociedade não se fazia apenas sob a ótica da burguesia industrial, por mais que o capital que propiciou o início dessa produção fílmica tenha vindo dessa classe. Sobre essa questão, referindo-se aos filmes da Vera Cruz, Antônio Cândido (1980, p. 97) diz:

... como todo produto cultural, por um lado eles estão ligados à sua (digamos) infra-estrutura de classe; por outro lado desenvolvem autonomia e adquirem uma personalidade própria, que vai decidir quanto à sua validade. Porque se apenas espelham a classe a partir da qual se projetam, são produtos medianos. Um produto (sem perder suas raízes de classe) só se projeta universalmente quando, de certa maneira sai fora dessa matriz inicial. Então, dizemos que ele adquire um cunho universal. [e citando Maria Rita Galvão (1975, p. 17) Cândido acrescenta:] (...) é o caso dos ‘movimentos em profundidade, que fecundaram a burguesia e atingiram a sociedade global’.

Cândido acredita que os filmes da Vera Cruz eram, sim, “mais do que burgueses” (1980, p. 99). Nosso autor ficar espantado diante da “acusação de estrangeirismo que parece pesar sobre eles o tempo todo”. Diz ele sobre isso:

Sem razão maior. Os técnicos eram italianos, os montadores eram ingleses, alguns diretores eram também estrangeiros, mas os filmes brasileiros... Como muita coisa no Brasil. É preconceito achar que uma coisa é mais brasileira do que outra porque é deste e não daquele lugar do país; porque o sujeito envolvido se chama Zampari em vez de se chamar Souza.



Assim, a nação mostrada pelos filmes da Vera Cruz traduz o olhar da diversidade de agentes que contribuíram para a construção desses discursos fílmicos, fossem eles Zampari ou Cavalcanti; Fowle, Payne, Celi ou Barros, Pereira de Almeida, Barreto, Azevedo ou até mesmo Mazzaropi, com suas diferentes origens e experiências sociais. Para além de sua origem burguesa, a produção cinematográfica da Vera Cruz é o resultado de um determinado contexto histórico e o reflexo desse contexto na produção cultural que lhe é contemporânea. Ainda no dizer de Antônio Cândido (1980, pp. 103, 104), “era a cultura que podia haver, e que gerou no flanco a própria contestação; que suscitou antagonismos a ela mesma”. E acrescenta: “vem a oligarquia, vem a cultura estrangeira de encomenda, criam-se as coisas com um certo intuito – e no entanto brota ao lado uma planta incômoda que não estava prevista”.

Pode-se dividir a produção ficcional da Vera Cruz em três grandes grupos:

O primeiro deles agrega os filmes que falam mais diretamente de questões relativas à realidade nacional. São eles: *Caiçara* (1950), *Terra É Sempre Terra* (1951), *Sinhá Moça* (1952), *Esquina da Ilusão* (1953), *Uma Pulga na Balança* (1953) e *O Cangaceiro* (1953). O segundo grupo caracteriza-se por filmes que tem um cunho mais eminentemente popular, com uma produção mais simples e objetivo de atingir as camadas mais populares do público. Os títulos são: *Sai da Frente* (1952), *Nadando em Dinheiro* (1952), *Candinho* (1953) e *Família Lero Lero* (1953). Esses filmes apresentam questões que remetem à discussão da realidade nacional de forma simples e bem humorada. O último grupo é composto por filmes mais escapistas nos quais as questões sociais, de realidade e identidade nacionais aparecem esporadicamente e, neles, elas são periféricas, estando distantes do centro do interesse de suas narrativas. Os títulos são os seguintes: *Ângela* (1951), *Tico-Tico no Fubá* (1952), *Appassionata* (1952), *Veneno* (1952), *Luz Apagada* (1953), *Na Senda do Crime* (1953), *É Proibido Beijar* (1954) e *Floradas na Serra* (1954).

Detenhamo-nos então nos dois primeiros títulos lançados pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz e vejamos o que eles nos dizem a respeito da cultura e da sociedade brasileiras. Como, a partir de inspiração européia, construiu-se um discurso sobre a nação brasileira.

Realizado em 1950, sob direção de Adolfo Celi, *Caiçara* foi filmado em locações, em Ilha Bela, no litoral paulista. Conta a história de Marina (Eliane Lage), moça que cresceu num orfanato, pois seus pais tiveram que ser confinados em um



leprosário. José Amaro (Abílio Pereira de Almeida), dono de um pequeno estaleiro em Ilha Verde, a tira de lá ao escolhê-la como esposa. Marina se transfere para uma vila de pescadores em Ilha Verde, onde conhece Sinhá Felicidade (Joaquina da Rocha) – ex-sogra e grande inimiga de José Amaro –, Manuel (Carlos Vergueiro) – sócio de José Amaro no estaleiro e que logo se apaixona por ela – e Alberto (Mário Sérgio) – marinheiro que chega posteriormente à ilha e que vai ser o objeto do amor da moça. Acontecem três mortes em *Caiçara*: a de José Amaro, a de Manuel e a de Chico, o jovem neto de Sinhá Felicidade. Todas elas enredadas em práticas violentas que conduzem toda a trama da narrativa.

Em *Caiçara*, Alberto Cavalcanti, produtor do filme, “retoma contato com a paisagem brasileira, ajustando o fato sociológico à poesia e ao romance” (Jurandyr Noronha; *Panorama do Cinema Brasileiro*). A Ilha Verde e seu entorno – a cidade de Santos, para onde José Amaro vai ao brigar com Marina – podem ser encarados como a representação fílmica da nação brasileira. É a nação vista como o todo da comunidade imaginada de Benedict Anderson. Segundo Cláudio da Costa (1996, p.86), “o todo do filme de Celi é o universo metafísico da comunidade representado principalmente pelas práticas religiosas, mas também pelas manifestações culturais da comunidade, como o caiapó e a congada”. E ele acrescenta mais adiante (COSTA, 1996, p.92): “Vemos presente no filme essa tendência de totalizar a nação brasileira no que diz respeito à religiosidade...”. A Ilha Verde surge como “um microcosmo do Brasil” (COSTA, 1996, p. 100), onde a religiosidade conduz os destinos de seus habitantes e organiza suas relações.

Essa religiosidade é corporificada, no filme, pelo personagem de Sinhá Felicidade, o que a faz personagem central de *Caiçara* e não apenas mediadora entre os caiçaras e os personagens centrais da ação, como quer Maria Rita Galvão (1981, p.235). Costa empresta à Sinhá Felicidade a condição de personagem, “é a mãe-preta da nação capaz de interferir nos destinos da ilha” (COSTA, 1996, p. 100), no entanto, ele ainda a coloca num papel subordinado à felicidade dos personagens de Marina e Alberto dizendo que Sinhá “conduz o destino dos personagens de modo a eliminar o mal (Manuel e Amaro) da sociedade e possibilitar o caminho reto do progresso liderado, agora, por uma burguesia conseqüente, de bom coração e que sabe amar” (COSTA, 1996, p. 89). No entanto, a admissão de que a religiosidade é o fio aglutinador da nação brasileira como representada em *Caiçara*, e de que a corporificação dessa religiosidade



se dá na personagem de Sinhá Felicidade, retira a personagem da mãe-preta dessa situação subordinada.

Logo na primeira seqüência em que Sinhá Felicidade aparece, ela cumprimenta Marina, como se já a conhecesse (embora nunca a tivesse visto antes), e trava um pequeno embate verbal com José Amaro – a quem responsabiliza pela morte de sua filha. Durante esse embate, Zé Amaro é retratado em câmera plana enquanto Sinhá Felicidade é mostrada em plano próximo e câmera baixa, o que empresta força e poder à sua imagem / personagem.

No decorrer do filme, pode-se observar que as mortes que ocorrem são todas sancionadas por Sinhá Felicidade. É ela que faz uma mandinga para que José Amaro encontre a morte no mar. Ela colhe pacientemente os cabelos de José Amaro em um pente deixado em seu casebre e aplica-os a um boneco que faz submergir num pequeno riacho nos fundos de seu quintal. Em seguida – e aqui o trabalho de montagem faz as ligações necessárias para essa compreensão – vê-se a morte por afogamento de José Amaro, provocada por seu sócio, Manuel. Ao final da seqüência do afogamento no mar, aparece um plano do boneco da mandinga de Sinhá Felicidade coberto pelas águas. O encadeamento dessas imagens deixa clara a relação entre a mandinga de Sinhá e a morte de Amaro.

É ela, também, que reconhece a figa de Manuel na mão de seu neto morto e identifica-o como o assassino de Chico, provocando a fuga e morte do malfeitor quando seu barco, perseguido pelos caiçaras, se choca com as pedras dos Sinos. Uma análise um pouco mais detida sobre esta seqüência possibilita a percepção de mais alguns elementos que indicam a importância desta personagem na trama do filme. No momento em que reconhece a figa e profere a palavra "assassino" como veredicto sobre Manuel, Sinhá Felicidade é retratada novamente em câmera baixa. O modo afirmativo com que profere a palavra "assassino", o ângulo de câmera e a reação da população que antes se voltava contra Alberto como o provável assassino e que, depois de ouvir a sentença de Sinhá Felicidade, sai em perseguição a Manuel, atestam o poder daquela senhora sobre a comunidade de Ilha Verde.

Sinhá Felicidade acaba concordando com a morte do neto que, segundo suas palavras, morreu para o bem de Marina e Alberto, como que dado em sacrifício para a perpetuação do amor do casal central – afinal, no filme, o romance e a poesia encontram o fato sociológico –, isso, no entanto, não a subordina ao casal central. A seqüência



final, do enterro de Chico, além de reiterar a preponderância da cultura local sobre a cultura hegemônica, também vem atestar a importância e o poder de Felicidade sobre os habitantes da ilha e também sobre Marina e Alberto, herdeiros do estaleiro e personagens centrais da trama: Segue o cortejo até o portão do cemitério. Ali, Sinhá Felicidade pára e, com ela, param os habitantes da ilha que a acompanhavam. A câmera, numa panorâmica para cima mostra a cruz sobre o portão, há um corte para os caixas olhando levemente para cima e, em câmera subjetiva, vê-se um *close* da cruz. Na seqüência, os caixas partem em retirada, não entrando no cemitério – como que recusando aquele local que contraria suas práticas religiosas, representadas pela figura e ações de Sinhá Felicidade. Ela própria também não entra, postando-se ao lado do muro do cemitério. Percebendo o que ocorria, Marina e Alberto interrompem a entrada no cemitério e vão encontrar Sinhá Felicidade. Ela lhes dá a permissão de entrada: “Mecês podem entrar. Não tenham medo! Chico morreu para o bem de mecês. E se cada um gosta do outro de verdade, o morto protege”.

Além de lhes permitir a entrada em campo alheio à sua crença, Felicidade ainda entrega o destino do herói e da heroína aos cuidados do espírito do morto. Fora ela quem organizara a vida dos principais personagens da trama: chamara, através de um “trabalho” com folhas e reza, um “homem bom” para Marina (Alberto), provocara a morte de Zé Amaro e sentenciara o destino de Manuel; agora, nada mais lógico do que estar em suas mãos a felicidade de Marina e Alberto, aqueles que deterão parcela do mando na ilha. Fica assim a impressão de que é dela, a partir da manifestação da cultura local (as mandingas e atividades religiosas), que emana o verdadeiro poder naquela comunidade.

Vemos, então, que a violência que conduz a trama até o desenlace final é organizada por Sinhá Felicidade, mãe preta, bruxa, integrante da população caiçara e que, desse modo, tira tal população da função de mera espectadora dos acontecimentos da trama como postulado por Galvão (1981, p. 235). Sinhá Felicidade é indubitavelmente caiçara, assim como o são Manoel e José Amaro. Embora proprietários do estaleiro da ilha, eles não têm um modo de vida burguês como, por exemplo, tem o genovês, dono do alambique. José Amaro vive num casebre simples, tipicamente caiçara, sem os confortos do mundo burguês, e Manoel participa das cantorias e serestas com os pescadores da ilha, como sendo um deles. Tampouco Marina e Alberto pertencem à “burguesia conseqüente, de bom coração e que sabe amar”.



Marina foi criada num orfanato, tendo no casamento com Amaro a única chance de ser tirada de lá, enquanto que Alberto é um típico marinheiro errante, indo de porto em porto, fazendo amizades em bares de frequência duvidosa e relacionando-se com prostitutas. Não há nenhuma indicação, no filme, que esses personagens tiveram alguma ligação com a burguesia em seu passado.

Considerando as mandingas de Sinhá Felicidade como manifestações culturais da população local, temos mais um elemento de inserção do povo e cultura caiçaras na trama central do filme, resgatando-os da região periférica da história. Algumas outras seqüências também atestam uma visão mais positiva da cultura popular dentro do filme. Tomemos a cena que Maria Rita Galvão (1981, p. 245) cita como exemplo da indolência emprestada pelo filme à figura do caiçara. Nela, Zé Amaro, cobra de Zico – um dos habitantes da ilha – o concerto da ponte velha, ao que Zico responde que o fará quando lhe sobrar tempo. Depois, vemos Zico interagindo com seus companheiros, no boteco, na rua, sempre fazendo nada, “de modo que”, como diz Galvão, “tempo não é exatamente o que lhe falta”. Antes de ser uma indicação da “indolência” do caiçara, a atitude de Zico pode ser vista como uma estratégia para driblar a lógica capitalista do trabalho e fazer prevalecer a ótica de sua cultura (a caiçara) sobre o seu cotidiano. É verdade que o filme contém várias cenas em que os caiçaras gastam seu tempo ouvindo futebol no rádio, conversando com amigos no bar, descansando sob sombra de árvores, mas também os mostra trabalhando, levando seus barcos ao mar, pescando, lavando roupa, varrendo o chão, enfim, tratando de sua subsistência. Zico (e seu povo) não negam o trabalho – portanto, não podem ser chamados de preguiçosos – utilizam-no não para o acúmulo capitalista, mas sim na sua função essencial de garantia da subsistência, o que abre espaço em seu cotidiano para o lazer e a interação social.

Caiçara trata, sim, da vida do povo de Ilha Verde, da vida do povo do Brasil. Trata das suas características de habitação, alimentação, sua relação com o trabalho, suas festas e fruição dos momentos de lazer – o caiapó, a congada e as serestas – e, principalmente, de sua religiosidade e, através desta, podemos perceber a organização de uma nação com muito de sua peculiaridade e complexidade.

Terra É Sempre Terra foi o segundo filme da Vera Cruz. Lançado em 1951 e com direção de Tom Payne, é a adaptação de uma peça de Abílio Pereira de Almeida - *Paiol Velho*. Tónico (Abílio P. de Almeida) é o administrador desonesto de uma fazenda de café. Sua esposa, Lina (Marisa Prado) se apaixona por João Carlos (Mário



Sergio), proprietário da fazenda (Paiol Velho) que vive em São Paulo e se interessa mais pelo jogo de cartas do que pelos negócios do café. Tônico faz vistas grossas à traição da esposa diante da perspectiva de comprar a fazenda com o dinheiro que acumulou roubando o patrão.

O filme retrata o momento em que a atividade industrial passa a ter uma importância econômica maior que a atividade cafeeira no estado de São Paulo. A aristocracia cafeeira decadente – neste caso, “afogada” em dívidas bancárias e de jogo – começa a ser atraída para a indústria, e acaba por abrir mão de suas propriedades no interior paulista. *Terra É Sempre Terra* mostra a vida na fazenda. Entre um lance e outro do triângulo amoroso estabelecido com a chegada de João Carlos na fazenda, podemos observar o cotidiano dos trabalhadores rurais, o beneficiamento do café, a atividade do ferreiro, suas atividades de lazer como a seresta, a quermesse com o pau de sebo e danças típicas, além de sua prática religiosa. No entanto, o filme também se revela crítico sobre algumas práticas comuns daquele ambiente, como a exploração do trabalhador: ao demitir um de seus empregados, Tônico lhe recusa o dinheiro da “meia do milho” a que ele tinha direito, uma vez que a soma já estava toda empenhada no pagamento das despesas do armazém. A falta de futuro das crianças nascidas na fazenda também é mencionada quando do nascimento do filho bastardo de Bastiana (Ruth de Souza). Assim que sabe do nascimento da criança, Tônico diz: “Mais um pra carpir café”. O machismo e os maus-tratos às mulheres aparecem com constância no filme e o aborto é sugerido por Bastiana à Lina quando esta conta àquela que está esperando um filho de João Carlos. Há também a denúncia do mau uso do dinheiro público quando os parceiros de jogo de João Carlos comentam que o dinheiro que o prefeito usa no jogo é na verdade, dinheiro destinado à construção da rede de esgoto da cidade.

Apesar de termos uma história centrada na ambição de Tônico, o administrador da fazenda, capaz de tudo para ser dono de Paiol Velho, já é possível observar, em *Terra É Sempre Terra*, a existência de uma personagem feminina destoante daquelas que, por décadas, com sua submissão e passividade, povoaram as telas de cinema e deram o tom para o comportamento esperado (pela sociedade machista) das platéias femininas que as assistiam. Lina envolve-se amorosamente com João Carlos, assim que ele chega à fazenda. Já na primeira cena, percebemos que Lina não é a esposa exemplar que poderíamos esperar da mulher rural brasileira. Vemos Tônico acordar e pedir a Lina que se levante para preparar-lhe o café. Ela simplesmente... se recusa, e volta a dormir.



Lina não se submete às ordens do marido e o acusa: “todo mundo sabe que você anda roubando a fazenda”, diz, como que o “encostando na parede”; e o desafia perguntando: “como é agora?” quando o patrão chega, de surpresa, na fazenda.

Estabelecido o interesse mútuo entre o jovem fazendeiro e Lina, ela não espera ser seduzida, seduz. Numa cena, ela vai até a casa de João Carlos avisar-lhe que o almoço estava pronto; antes, porém, arruma-se no espelho, e só sai da casa do moço depois de conseguir o que queria: um beijo. Em outra cena, com o caso entre os dois em pleno desenvolvimento, o patrão almoça na casa de Lina e, assim que Tônico sai, é ela quem fecha a porta e as janelas e põe música na vitrola, no que João Carlos reage: “De novo!”. Trata-se de uma personagem sexualmente ativa, isto é, ela não espera que o amante a procure, não se apresenta dominada e arrebatada pelo desejo sexual do homem. Ela deseja. E o filme, em momento algum, a critica por isso. Não há nenhum traço de devassidão na personagem. Ela simplesmente ama João Carlos e pretende realizar esse amor plenamente. Não se trata, tampouco, de uma mulher dominada pelo sentimento, capaz de qualquer insensatez por ele. Quando João Carlos a informa que está de partida para São Paulo, ela não se desespera, nem cai em seus braços chorando, implorando que, em nome do amor, ele fique. Ao invés disso, dispara: “Não faça isso. Se você largar o Paiol você perde ele”. É o seu senso prático e sua razão que a guiam naquele momento. Ela sabe exatamente o que faz e o que diz. Por fim, convence o amante a permanecer, informando-lhe que está esperando um filho dele. Este segundo filme da Vera Cruz apresenta, então um retrato de mulher que destoa da brasileira dos anos quarenta, arraigada na cultura rural arcaica, e que aponta para um espírito altivo e decidido, necessário à mulher de uma sociedade urbana que se concretizaria em realidade nos anos cinqüenta, no Brasil e que passaria a apresentar às brasileiras uma série de desafios.

Terra É Sempre Terra não tem um final feliz. Sua seqüência final está longe do *happy end* hollywoodiano. Tônico sofre um ataque fulminante e morre ao saber que sua esposa espera um filho de João Carlos, este, tendo vendido a fazenda, volta para São Paulo onde, provavelmente, se iniciará na atividade industrial e Lina muda-se sozinha para a casa grande, carregando na barriga um descendente dos antigos proprietários da fazenda. Como ela mesmo diz em sua última fala: “Paiol Velho. Não, não é meu. Bem que Dona Irene disse que essa terra foi sempre deles”. Então faz uma pausa e, colocando a mão na barriga, continua: “E vai ser sempre deles”.



A Vera Cruz foi, sem dúvida, uma experiência única na produção de filmes no Brasil. Da mesma forma que significou um avanço inestimável no aprimoramento técnico de nossas produções, formando um número significativo de profissionais qualificados nas mais diferentes áreas da atividade cinematográfica, também representou uma sólida construção de um retrato multifacetado da nação brasileira. Mais detalhadamente em alguns filmes – como *Caiçara* e *Terra É Sempre Terra*, que discuti acima; ou em uma ou outra situação específica, como nos filmes de Mazaroppi, em *Ângela* ou ainda em *Tico-Tico no Fubá*, essa produção fílmica configura-se como o ápice de um tipo de representação do nacional que se esmera na apresentação da nacionalidade, na sua tipificação, sem procurar deter-se mais profundamente na análise dessa representação do nacional e da imagem que acaba por construir.

A existência da Vera Cruz se desdobrou no surgimento de outras produtoras cinematográficas como a Brasil Filmes, a Companhia Cinematográfica Maristela, a Kino Filmes, a Multifilmes S.A., a Cinedistri e até mesmo a PAM Filmes de Amácio Mazzaropi. Surgidas com o intuito de evitar os desacertos da Vera Cruz ou de copiar-lhe os acertos, é fato que essas produtoras arvoravam-se, como muito acertadamente coloca Afrânio Catani, “à sombra da outra”. A “outra”, no caso, era exatamente a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Tentava-se seguir a linhagem estética, a temática e o padrão de qualidade instituídos pela companhia de São Bernardo, e até mesmo aprender (ou não) com seus erros no que se referia às questões de distribuição e exibição. Dentro desse panorama, possivelmente *O Comprador de Fazendas*, produção da Maristela de 1951, dirigido por Alberto Pieralisi, *Simão*, *O Caolho*, dirigido por Alberto Cavalcanti para a Maristela em 1952, *Modelo 19*, dirigido por Armando Couto para a Multifilmes em 1952, *O Canto do Mar*, dirigido por Cavalcanti, em 1954, para a Kino Filmes, *Absolutamente Certo*, produção da Cinedistri dirigida por Anselmo Duarte em 1957 e *Jeca Tatu*, dirigido por Milton Amaral para a PAM Filmes em 1959, são títulos que se aproximam mais de uma temática da discussão da realidade brasileira.

A Vera Cruz foi, então, o auge de um tipo de representação do Brasil, de sua sociedade e de sua cultura, que certamente não se extinguiu com ela, mas foi obrigado a dividir espaço, dali para frente, com um outro tipo de representação, cujo enfoque – o analítico –, era reflexo de um novo contexto histórico e social que surgia no cenário mundial e nacional. O surgimento deste tipo de representação não tira em absoluto, a importância do “modo Vera Cruz” de ver o Brasil; de inspiração européia, e não hollywoodiana, mas que foi capaz, na tentativa de transplantar um cinema europeu para



os trópicos, construir um discurso cinematográfico repleto de brasilidade e preocupado com nossas questões.

Referências bibliográficas

CÂNDIDO, Antônio. **Teresina Etc.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CATANI, Afrânio M. **A Sombra da Outra: A Cinematográfica Maristela e o Cinema Industrial Paulista nos Anos 50.** São Paulo: Panorama, 2002.

COSTA, Cláudio da. A Vera Cruz e Caiçara: uma alegoria da nação brasileira. *in*: **Cinemais**, número 01, setembro – outubro, 1996, pp. 83 a102 GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

LABAKI, Amir. O Caso Vera Cruz. *in*: MARTINELLI, Sérgio (org.) **Vera Cruz – Imagens e História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: ABooks, 2002, pp. 157 a 161.

MARTINELLI, Sérgio (org.) **Vera Cruz – Imagens e História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: ABooks, 2002